

Bureau, Conrad *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, PUF, 1976 (Coll. Le linguiste).

Ingrid Heyndels-Birman

Volume 10, numéro 1-2, avril-août 1977

Sur la Nouvelle-France : documents et questionnements

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500437ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500437ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Heyndels-Birman, I. (1977). Compte rendu de [Bureau, Conrad *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, PUF, 1976 (Coll. Le linguiste).] *Études littéraires*, 10(1-2), 301–306. <https://doi.org/10.7202/500437ar>

BUREAU, Conrad **Linguistique fonctionnelle et stylistique objective**
PUF, 1976 (Coll. Le linguiste).

Alors que Michel Arrivé déclarait, il n'y a pas longtemps, dans une formule retentissante : « la stylistique est morte »¹, Conrad Bureau semble vouloir tenir la gageure de la ressusciter en lui attribuant un statut scientifique². Une importante bibliographie atteste les réponses que la recherche a tenté d'apporter à ce problème : il a même débouché sur des querelles d'école.

Ainsi, de prudentes propositions : « Définir la stylistique, très généralement, comme science du style ? »³; et des positions de non retour, avec un Riffaterre partisan d'une stylistique des effets⁴ opposé à un Mourot, qui prend fait et acte pour une stylistique des intentions⁵. Bureau retrouve dans les deux optiques l'insurmontable écueil de la subjectivité en analyse critique. Dès les premières pages d'un livre dense (parfois trop), son auteur dévoile ses

principes méthodologiques : élever la stylistique au rang d'une discipline objective et rigoureuse. Ce concept « d'objectivité » semble « dans l'air » depuis quelques temps, un peu comme un blanc-seing que se donne le chercheur, une sorte de garantie de sérieux et de rigueur dans la démarche cautionnée souvent par l'apport de schémas et de tableaux⁶. Bureau remarque d'emblée que l'alternative consiste à nier l'existence de la discipline (nous venons d'évoquer la question) ou à la confondre avec une autre fille des études contemporaines : la linguistique, dont le statut ne semble pas moins problématique.

N. Ruwet dit : « ... » il me semble que le statut de la linguistique, par rapport à la poétique et aux études littéraires en général, ne peut être que celui d'une discipline auxiliaire... »⁷. Notre auteur entend les

⁶ Georges Legros insiste sur cette caractéristique à propos de la démarche de Pierre Kuentz (dans son article « Tendances actuelles de la stylistique anglo-américaine » *Langue française*, n° 3, « La stylistique », sept. 1969, pp. 85-89), puisqu'il dit : « (...) la tendance à l'objectivité atteint sa manifestation extrême : la mise en schémas et en tableaux. » (« Linguistique et analyse de textes », *Cahiers d'analyse textuelle*, 14, 1972, pp. 127-138, plus précisément p. 130). Legros souligne d'ailleurs le fait que Kuentz applique lui-même les pré-supposés d'un P. Delbouille dans son « Analyse structurale et analyse textuelle », *C A T*, 10, 1968, pp. 7-22.

⁷ Ruwet, N., *Langage, musique, poésie*, plus précisément p. 211. Lorsqu'il étudie le mécanisme du parallélisme en poésie (cf. sa contribution à *Langue. Discours. Société. Pour E. Benveniste*, Paris, Seuil, 1975, pp. 307-350), Ruwet dénonce nettement la limitation imminente à toute stylistique d'inspiration linguistique. Il s'interroge notamment sur la difficulté d'établir à partir des bases linguistiques une théorie de la valeur esthétique. Il pallie la difficulté en laissant la question dans le domaine de l'histoire littéraire, de l'esthétique, etc. .

¹ Arrivé, M., « Postulats pour la description linguistique des textes littéraires », *Langue française*, 3, 1969, p. 3.

² Tel était en effet le but de cet ouvrage. Il faut cependant noter que, par une remarquable modestie, Bureau s'interroge sur ce fait jusqu'à la dernière page de son travail : « Pour la première fois au cours de cet ouvrage, nous venons d'employer le terme « scientifique » à propos de notre propre recherche. S'agit-il d'un abus de langage ? » (p. 233).

³ C'est la question que Claude Tatillon se pose, dans un article intitulé : « Les grandes options de la stylistique littéraire », *Le Français dans le Monde*, mars 1970-71, p. 11.

⁴ Riffaterre, M., *Essai de stylistique structurale*, présentation et traduction de Daniel Delas. Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971.

⁵ Mourot, J., « Stylistique des Intentions et Stylistique des Effets », *C A I E F*, vol. 16, 1964, pp. 71-79.

choses d'une manière plus dialectique, puisqu'il se propose de concevoir la stylistique comme une « structuration linguistique » ou une linguistique au second degré, incarnée dans un énoncé effectif : la parole⁸. Dans ce cas, selon lui, la structuration en question peut déborder des frontières du littéraire jusqu'à la publicité.

Cette conception large du fait visé n'en finira pas de susciter des remous, puisque Claude Tatillon écrivait en 1970 que : « La *stylistique littéraire* peut se définir, très superficiellement, comme une *stylistique appliquée* au domaine de l'expression littéraire (...) »⁹.

Y a-t-il néanmoins, alors, une spécificité de la littérature ?¹⁰.

Pour Bureau, elle prend la forme d'un « surcodage »¹¹, résultat d'une intention d'attirer les regards sur l'oeuvre conçue comme fait social, de se présenter comme « littérature » et de vouloir être comprise comme telle. Il faut alors encore, bien sûr, veiller à ce que le « surcodage » décelé soit le propre d'un auteur et puisse être considéré comme pertinent par rapport à un autre.

Au centre de ce nouveau concept, l'auteur se heurte à la notion « d'é-

cart »¹² qui a fait fortune dans la critique de ces dernières années et qui a pu être considéré, non comme une clef pour la linguistique — si l'on veut parodier G. Mounin — mais du moins comme une ouverture en stylistique. Il réfute le terme d'« écart », auquel il préfère celui de « variation »¹³, parce qu'il tient davantage compte des virtualités de la langue, actualisées sous des angles différents par les divers locuteurs.

Sa tentative de définition s'inscrit contre celle de Riffaterre, qu'il cite, et dont il récuse l'essai de recherche interne au texte d'une norme et d'un écart par rapport à cette dernière¹⁴. Son travail semble néanmoins en tenir compte, mais d'une manière souvent moins unilatérale. Il y intègre les concepts opératoires de « redondance » et de « récurrence » qui sont parties vivantes du style de l'écrivain, tout en n'occultant pas la question du pourquoi des divergences, dans plusieurs oeuvres d'un même auteur.

C'est dire qu'il s'éloigne aussi résolument d'une « démarche pointilliste »¹⁵ qui tend à « proposer une description ou une explication particulière pour chacun des cas isolés ». Il faut avouer que ce genre d'investigation recueille un succès toujours croissant; un rapide tour d'horizon en bibliographie l'atteste, indépendamment de l'auteur, du courant et de l'époque choisie : Jean Milly, dans un numéro de *Littérature* (IV, 14, mai 1974) se penche « Sur quelques noms proustiens » —; William Crain se propose de lever « An ambiguity in Racine's *Britannicus* » (*Romance notes*. Chapel Hill, XVI, 1, Autumn

⁸ Bureau, *op. cit.*, p. 13.

⁹ Tatillon, Cl., art. cit., p. 10.

¹⁰ Sur ce sujet, cf., entre autres : Escarpit, R., *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 9-53, notamment p. 12; Verniers, F., *L'écriture et les textes*. Paris, éd. Sociales, 1974, pp. 19-20; Heyndels, R., « Théorie de la totalité et spécificité littéraire », à paraître, *Revue des Langues Vivantes*, dans la série « Positions actuelles ». On lira aussi Marghescu, M., *Le concept de littérarité*. Paris, Mouton, 1974. Force nous est de dire que le débat est loin d'être clos.

¹¹ Terme et concept repris par notre auteur à un ouvrage de Granger, G. G., *Essai d'une philosophie du style*. Paris, A. Colin, 1969.

¹² Cf. le numéro de *Langue française* consacré à la norme (16, 1972, sous la dir. de R. Lagane et J. Pinchon).

¹³ Bureau, C., *op. cit.*, pp. 18 et 19.

¹⁴ Riffaterre, M., *op. cit.*, p. 56.

¹⁵ Bureau, C., *op. cit.*, p. 25.

1974) et Léon Schwartz nous dira tout de « L'image de l'araignée dans *Le Rêve de d'Alembert* de Diderot » (*Romance notes*, XV, 1973-1974). . .

On se tourne résolument vers l'idée directrice d'analyse d'ensemble¹⁶, qui vise à concevoir comme fait de style uniquement un fait qui embrasse la totalité de l'oeuvre, et qui agit, soit par « récurrence », soit par rupture du phénomène décelé.

Il est vrai, et cette vision dialectique du fait stylistique n'a pas été suffisamment éclairée jusqu'à présent; mais Bureau ne semble pas conscient de la richesse du programme qu'il propose. En effet, et sans vouloir faire de jeu de mots, au-delà du style comme trait d'ensemble de l'oeuvre, il y a l'ensemble de l'oeuvre comme style. . . La description de cette réalité devrait constituer la seconde — et difficile — tâche du stylisticien. Quelques brèves remarques méthodologiques abondent dans ce sens. P. Larthomas, dans un livre consacré au *Langage dramatique*¹⁷, insiste sur ce phénomène, à propos des études consacrées à Molière : »

¹⁶ On retrouve textuellement les mêmes termes et la même préoccupation chez Garapon, R., dans un article intitulé : « Le dialogue molieresque », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, mars 1964, n° 16, p. 203. Il y dit notamment : « (...) il faudrait bien des veilles pour faire aboutir une étude d'ensemble qui se situerait à la frontière de la stylistique, de la dramaturgie et de la critique littéraire et qui imposerait un vaste effort de dépouillement et de réflexion. » (C'est nous qui soulignons). C. Tatillon pose les choses en matière de dilemme, quand il affirme : « Le stylisticien doit choisir entre deux sortes d'analyses : les analyses globales où le style est examiné sous tous ses aspects et les analyses partielles où le corpus se limite à un détail bien observé », art. cit.

¹⁷ Larthomas, P., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris, A. Colin, 1972.

(...) il suffit de consulter les bibliographies générales ou d'auteurs pour constater qu'en dehors de quelques études particulières sur des points précis, rien, ou presque rien, n'a été fait dans ce domaine. Un exemple, entre tous, caractéristique : il existe des centaines, sinon des milliers d'ouvrages sur la vie de Molière, sur ses idées religieuses, sur la psychologie de ses personnages, etc. En revanche, le nombre de livres, et même d'articles, consacrés à son style, est extraordinairement faible; rien, ou presque rien sur les qualités de son dialogue et les problèmes stylistiques qu'il pose. »¹⁸

L'énoncé des principes de base termine la première partie de l'ouvrage qui s'achève sur une tentative d'approche — qui sera affinée par la suite, grâce aux recherches concrètes — de la stylistique conçue comme « (...) une analyse qui a le style pour objet, l'objectivité pour condition et la linguistique comme fondement (...) ». ¹⁹

A partir de ces assises, Bureau tente de construire un modèle d'analyse pertinent : s'appuyant sur certaines données d'une discipline relativement nouvelle — la sémiologie²⁰ — il en extrait les aspects qui illustrent la théorie du « surcodage ». Dans l'économie de son travail, il se base sur trois niveaux sémiologiques, qu'il qualifie respectivement de « graphique », de « pictural », et

¹⁸ Larthomas, P., *op. cit.*, p. 7.

¹⁹ Bureau, C., *op. cit.*, p. 31.

²⁰ On peut se reporter, par exemple, aux travaux, dont nous ne reprenons pas, loin s'en faut, tous les présupposés, de Kristeva, J., *Sémiotikè*. Paris, Seuil, 1969; Derrida, J., « Sémiologie et grammatologie », *Informations sur les sciences sociales*, VII — 3, juin 1968, repris dans *Positions*. Paris, éd. de Minuit, 1972; Barthes, R., « Eléments de sémiologie », *Communications*, 4, 1964.

enfin de « photographique »²¹. L'abs-trait se mue en pratique avec une mise en équation stylistique du fa-meux « Coup de dés » de Stéphane Mallarmé. En fait, son analyse se ré-sume à une description très minu-tieuse du texte en question.

Il ne s'en défend d'ailleurs pas, puisqu'il affirme clairement : « (...) nous voulons montrer qu'il y a moyen de décrire objectivement un style sans prendre en considération les effets qu'il provoque. »²² Il semble déjà nettement plus difficile de faire *chorus* à cette profession de foi. Il ne s'agit aucunement de contester l'absolue nécessité d'une description correcte, mais ne constitue-t-elle pas le premier volet d'un dyptique dont le second serait l'interprétation significative de la grille identifiée ? Une description, si parfaite soit-elle, peut-elle se substituer à une expli-cation — même imparfaite ?

Le rapide essai d'application sera suivi de trois autres, plus amples, consacrés à Proust (*Combray*), à J. M. G. Le Clezio (*La guerre*), et enfin à Gide (*La porte étroite*), dans une perspective où l'analyse stylistique se confond avec l'analyse syntaxique

d'un corpus de phrases extraites des oeuvres citées. Deux élément doi-vent être éclairés : qu'en est-il de cette « syntaxe » et de ce « cor-pus » ? On pourrait s'interroger sur cette limitation syntaxique dans le champ d'investigation, et y déceler une contradiction interne par rapport à la perspective transphrastique adoptée dans les prémisses. Mais Bureau lève cette ambiguïté puisqu'il définit, dans une optique plutôt structuraliste, la syntaxe comme : « l'ensemble des relations entre si-gnes au moyen desquelles se cons-titue un énoncé. »²³

D'autre part, s'élevant contre toute focalisation sémantique, il distingue « un corpus auteur » et « un corpus personnage ». ²⁴ Dans le premier, il voit l'ensemble des phrases qui sont le fait de l'auteur, dans le second celles que l'auteur met dans la bou-che des personnages : c'est au pre-mier de ces deux corpus que l'ana-lyse stylistique se verra consacrée, selon une autorestriction peut-être due à des raisons contingentes, mais de toute manière regrettable. En effet, la confrontation de ces deux corpus aurait pu déboucher sur des réflexions portant, par exemple, sur le phénomène de l'auteur omnis-cient, sur la pertinence stylistique de l'écart entre auteur et personnage, etc. . . . Le corpus libère plusieurs énoncés, dans lesquels on décèle des unités significatives ou « mo-nèmes », déterminés de trois ma-nières différentes : par eux-mêmes, par l'adjonction de monèmes spé-ciaux ou par des critères de posi-tion²⁵. L'énoncé syntaxique passera obligatoirement par l'actualisation dans le discours d'un de ces trois

²¹ Les termes appellent quelques éclair-cissements. Par « graphique » l'auteur entend un « (...) ensemble constitué par des éléments typographiques eux-mêmes, par la disposition matérielle du texte dans l'espace et éventuellement par des unités graphiques construites à partir de points, de lignes et de zones. » Par « pictural », il entend un « (...) ensemble des points, des lignes, des formes et des couleurs organisées sur une surface et où les unités éventuelles ne correspondent pas, d'unité à unité, à cel-les d'un code quelconque préexistant — ensemble qui accompagne le texte écrit, qui lui est intégré, ou même qui se com-bine avec lui ». Enfin, « photographie » sera : « (...) l'ensemble des clichés qui apparaissent dans le livre (...) ». *op. cit.*, p. 37-39.

²² Bureau, C., *op. cit.*, p. 50.

²³ Bureau, C., *op. cit.*, p. 57.

²⁴ Bureau, C., *op. cit.*, p. 55.

²⁵ Bureau, C., *op. cit.*, p. 56.

procédés : on retrouve ici le rejet de la sémantique comme méthode d'approche du texte, et la préséance du concept de « noyau » susceptible « d'expansion par coordination ou par subordination », repris par l'auteur aux *Eléments de linguistique générale* de Martinet.²⁶

Ainsi, Bureau s'achemine vers une définition satisfaisante de la phrase, un travail auquel s'est essayé plus d'un linguiste depuis Aristote. Il y voit : « (...) une construction linguistique syntaxiquement autosuffisante et où les éléments constitutifs, monèmes et/ou syntagmes, sont en relation d'implication directe ou indirecte par rapport à un seul prédicat²⁷ ou à plusieurs prédicats coordonnés. »²⁸ S'élabore alors toute une systématique syntaxique à partir du noyau en question, matrice des autres fonctions qui y trouvent ou non leur point d'incidence. Et ici, Bureau doit bien tenir compte d'un critère sémantique, dans la détermination des limites du texte : c'est l'entité de sens qui marque les bornes, mais un sens qui se moque des artifices de la ponctuation et ignore les lois de la typographie. Sa typologie de la phrase s'appuie sur trois critères premiers : structure, longueur, complexité, sur lesquels viennent se greffer trois autres : symétrie ou dissymétrie, isomorphisme, et rythme. L'auteur met son lecteur en garde contre le danger d'interprétation trop absolue de ces grilles, et il en revient à son idée d'un comparatisme nécessaire entre auteurs, par là entre styles : telle phrase jugée « courte » chez Proust sera une « longue »

phrase pour un autre, etc.²⁹. Malgré l'apport non négligeable de l'ordonateur qui classe les différentes données, n'aboutit-on pas, en fin de compte, aux bonnes vieilles définitions de nos manuels scolaires et à une redécouverte de la phrase dite complexe ? Ne supposons-nous pas déjà que « la complexité syntaxique d'une phrase est fonction du nombre de niveaux de subordination qu'elle contient. » ?³⁰

Là où, par contre, la machine se révèle efficace, c'est dans la détermination du surcodage, dont il a été question tout au long de cet « exposé ». Elle permet, en effet, d'isoler la pertinence des concepts opératoires de longueur et de complexité chez Proust, en les confrontant aux deux autres échantillons choisis.

Une inconnue subsiste encore : le sens, puisque c'est en définitive sur du sens que le chercheur travaille et vers lui que tendent ses efforts d'éluclucidation. Alors s'élève le terme de « connotation », qui a déjà lui-même fait l'objet d'une laborieuse investigation et qui continue de rendre d'appréciables services en critique littéraire³¹. L'auteur y voit : « (...) des rapports associatifs entre le signe et

²⁹ Le concours de la statistique le conduit à conclure qu'« il est faux de dire que l'un des caractères essentiels de la phrase de Proust est d'être longue » et aussi que « l'affirmation selon laquelle la phrase de Proust est avant tout une phrase complexe est à nuancer, sinon à éviter. » Bureau, C., *op. cit.*, p. 132. Le lecteur pourra se référer aux tableaux et chiffres qui accompagnent ces allégations. Nous ne discutons ici que la démarche méthodologique et les principes à l'oeuvre dans l'analyse.

³⁰ Bureau, C., *op. cit.*, p. 99.

³¹ A ce propos, voir P. Delbouille et P. Munot, « Le mot *connotation* et son usage en stylistique », *Cahiers d'Analyse textuelle*, 14, 1972. Les auteurs renvoient à d'autres articles intéressants à ce sujet notamment : J. Molino, « La

²⁶ Martinet, A., *Eléments de linguistique générale*. Paris, A. Colin, Coll. U, 1972.

²⁷ Ou « (...) éléments central de l'énoncé (...) ». Bureau, C., *op. cit.*, p. 60.

²⁸ Bureau, C., *op. cit.*, p. 65.

le moi. »³² Le rôle de la stylistique serait aussi, selon une assez jolie formule, « (...) d'indiquer le chemin qui y mène. »³³ ou d'établir finalement un lien fonctionnel privilégié entre surcodage syntaxique et contenue, avec, à l'avant plan, des réseaux récurrents centrés autour d'un signe unique : l'ensemble de ces rapports serait le style d'une oeuvre, produit grâce à un « travail » du texte. Bureau décèle la présente de ce « travail » tant dans l'oeuvre de Proust que dans celle de Le Clezio : la différence fait la spécificité de l'oeuvre, magnifiée dans sa cohérence³⁴, elle même obtenue par la « convergence des surcodages »³⁵.

Chez Gide, par exemple, l'analyse révèle très peu de surcodages, de là l'idée que : « (...) le style dans *La porte étroite*, c'est la mesure. »³⁶ Cette mesure, cette apparente neutralité s'affirme néanmoins comme pertinente puisque volontairement et librement consentie par son auteur. Il en va ainsi de Proust dans sa « *Recherche du temps perdu* », à travers la quête d'une phrase, puis d'une autre, qui permette de « retrouver » un temps intérieur et de le restituer fidèlement à son lecteur.³⁷ Ce mode d'appréhension de l'oeuvre dispense de la fastidieuse — et souvent ver-

beuse — « interprétation » des faits, puisque ceux-ci parlent d'eux-mêmes, qu'ils deviennent matière signifiante dans et malgré leur caractère subversif (tout grand écrivain viole toujours, d'une manière ou d'une autre le code linguistique).

Bureau s'essaie finalement à une rapide confrontation des résultats obtenus avec les réactions de l'auditoire universel, ou de l'archi-lecteur de Riffaterre. On le voit, notre auteur refait le périple de ce dernier, mais à contrario, puisque le public devient « (...) instrument de vérification par la négative. »³⁸

Cet ouvrage s'impose à nous comme une moisson de questionnements, qui aborde des horizons très divers du phénomène littéraire. Il pose quelques-uns des problèmes essentiels débattus ces trente dernières années : la question de la destinée de l'oeuvre, celle du plaisir esthétique, celle de la puissance relative du chiffre et du laboratoire statistique, enfin, celle du sens qui peut-être les dépasse et les justifie toutes.

Sans prétendre apporter de réponses définitives, il se propose — en cette époque sujette à la réponse facile aux questions abusivement simplifiées — comme un programme de recherche qui laisse, pour parodier l'oeuvre de Gide ici étudiée, la porte ouverte.

Ingrid HEYNDELS-BIRMAN

³⁸ Bureau, C., *op. cit.*, p. 229.

connotation », dans *La Linguistique*, t. 7, 1971, pp. 5-30 et M. J. Gary-Prieur, « La notion de connotation(s) » dans *Littérature*, 4, 1971, pp. 96-107.

³² Bureau, C., *op. cit.*, p. 139.

³³ Bureau, C., *op. cit.*, p. 140.

³⁴ On regrette que Bureau ne spécifie pas davantage l'acceptation qu'il donne à ce concept. Voir à ce propos Heyndels, R., « Réflexion sur la notion de *cohérence* dans la théorie de Lucien Goldmann, » *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1 n° 1-2, 1974, pp. 3-23, notamm. pp. 15-22.

³⁵ Bureau, C., *op. cit.*, p. 171.

³⁶ Bureau, C., *op. cit.*, p. 176.

³⁷ Voir précisément pour cette analyse très fine les pages 187 à 196 de son travail.

BERTHIAUME, André **La découverte ambiguë**. Essai sur les récits de voyage de Jacques Cartier et leur fortune littéraire. Québec, Pierre Tisseyre, 1976, 207 p.

L'auteur qui qualifie cet ouvrage modestement d'essai, étudie les ré-